

I. Grundlegung für eine Ästhetik des Essays der Moderne

1. Moderne-Theorien

Auf den aristotelischen Begriff der *mimesis* greift der Systemtheoretiker Niklas Luhmann zurück, wenn er die traditionelle Kunst, von der Moderne abgrenzend, mit Beharren auf Imitation kennzeichnet.¹ Dieses, mit seiner Terminologie als „Beobachtung erster Ordnung“ erfasste Konzept wird nach Luhmann im 18. Jahrhundert von der „Beobachtung zweiter Ordnung“ abgelöst, worunter er eine Konzentration auf das „Hergestellte“ des Kunstwerks versteht.² Während die auf Imitation beruhende Kunst die Natur unmittelbar und unreflektiert wiedergab, wird bei der Beobachtung zweiter Ordnung nicht nur die Natur beobachtet, sondern auch der Vorgang des Beobachtens selbst. Somit wird zwischen beiden Operationen eine Grenze gezogen und aus ihrer Unterscheidung erfolgt eine wichtige Akzentverlagerung. Wenn sich beim früheren Kunstschaffen das Interesse auf das Was der Darstellung richtete, rückt seit dem 18. Jahrhundert das Wie, die Art und Weise, die ästhetische Seite der Kunstproduktion ins Vorfeld.

Wolfgang Iser nimmt eine differenziertere Periodisierung vor, indem bei ihm die einzelnen Hauptströmungen jeweils einer Zweiteilung unterzogen werden. Die frühere Zeitstufe beharrt dabei noch auf dem Leitgedanken der vorherigen Strömung, während die spätere diesen Gedanken bereits als problematisch konfiguriert. So ver helfe die frühe Moderne nach Iser bestimmte Einheitskonzeptionen der vorangehenden Neuzeit, wie Vernunft- und Fortschrittsgläubigkeit, zum Siege, während sich die Spätmoderne denen entgegensetze, den Verlust der Ganzheit signalisiere und gleichzeitig auch be-trauere. Dies sollte jedoch nicht bedeuten, dass die einzelnen Phasen völlig homogen funktionieren könnten. Wie Iser sagt, ist z. B.

[...] die jüngere Moderne als jene ambivalente Phase zu erkennen, in der die Ansätze und Motive, die der Dialektik der Totalisierung zu entgegen glauben, zwar allesamt vorhanden, aber noch nicht Allgemeingut und nicht prinzipiell genug gefaßt waren, um Rückfälle auszuschließen oder ihnen erfolgreich entgegenwirken zu können.³

In diesem Sinne grenzt sich erst die Spätmoderne entschlossen von den totalitaristischen Vorstellungen der Neuzeit ab, wenn sie das Vielheitsdenken bevorzugt. Die Tatsache, dass die Moderne die Unumgänglichkeit der Pluralität anerkennt, bedeutet jedoch bei Weitem nicht, dass sie die Loslösung von den früheren Leitprinzipien leichten Herzens ertragen könnte; erst die Postmoderne wird fähig sein, sich ohne Nostalgie nach dem

1 Luhmann, Niklas: Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung. In: Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 92–164, hier S. 75.

2 Ebd., S. 112.

3 Iser, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 181.

Monopol der Ganzheit dem Pluralitätsdenken hinzugeben. Indem sie die Vielfalt positiv als Unbeschränktheit der Möglichkeiten annimmt, ist die Postmoderne aber schon optimistisch und zukunftsfreudig.

Mit diesem Entwicklungsgang, der hier nur skizzenhaft rekapituliert werden konnte, versucht Wolfgang Welsch – auf den Spuren des französischen Philosophen Jean-François Lyotard⁴ – die Kontinuität zwischen Moderne und Postmoderne aufzuweisen. Worauf dabei Welsch eigentlich ankommt, ist, dass die Postmoderne nichts anderes sei als die Vollentfaltung und Radikalisierung der Kontingenzen der Spätmoderne. In diesem Punkt trennen sich die Theorien von Lyotard und Welsch. Während der Erstere die Postmoderne letzten Endes als eine Überwindung der Moderne auffasst und daher an der Konzeption der Vielheit strikt festhält, versucht der Letztere auch für die Postmoderne die Idee der Ganzheit zu retten, womit er doch Einiges von der Position der Moderne aufbewahrt. Konsequenterweise grenzt sich daher Welsch am Ende seines Buches *Unsere postmoderne Moderne*, auf den Vernunftdiskurs der 80-er Jahre ausblickend, von der französischen Philosophie der Gegenwart ab:

Der Streit zwischen Modernisten und Postmodernisten ist ein Streit um die Vernunft. [...]

Der Streit geht im Grunde ausschließlich darum, ob jenseits der Vielheit auch noch eine Einheitsform der Vernunfttypen zu fassen ist, und wenn ja, welche. [...] Der in den letzten Jahren viel beredete deutsch-französische Dissens dreht sich im Grunde um nichts anderes als um diese Frage und wäre durch ihre Lösung zu überwinden.

Philosophisch ist klar, daß die These reiner Vielfalt nicht zu halten ist [...] Die Aufgabe ist eine Einheitsform zu finden, die nicht bloß formale Gemeinsamkeiten zwischen Vernunftformen verständlich, sondern eine materiale Kooperation ihrer möglich macht, ohne andererseits der konventionellen Dialektik der Einheit – der Sistierung des Vielen, um dessen Produktivität es doch ginge – zu verfallen.⁵

Eine solche Einheitsform meint Welsch durch sein Konzept der transversalen Vernunft anzubieten. Ihre Idee taucht bereits in seinem *Moderne*-Buch auf; die vollständige, weitreichende Erarbeitung des Konzepts findet man in dem neun Jahre später erschienenen Werk *Vernunft*, das zugleich eine „zeitgenössische Vernunftkritik“ unternimmt.⁶

Wie das *Moderne*-Buch in vieler Hinsicht auf Lyotards Monographie *Das Postmoderne Wissen* zurückging, so kann man die *Vernunft* als eine Fortsetzung der Diskussion mit dem französischen Philosophen, insbesondere mit dessen Hauptwerk *Der Widerstreit*, lesen. Lyotard nennt darin Widerstreit einen Streitfall, in dem die Diskussionspartner, welche in ihrem eigenen Interessenkreis befangen sind, einander gegenüber diverse Argumentationssysteme anwenden, wodurch ein Konsens von vornherein ausge-

4 Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. 4. Aufl. Wien: Passagen 1999

5 Welsch 2002, S. 274f.

6 Welsch, Wolfgang: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996

geschlossen ist – ganz im Sinne seiner Überzeugung von dem Vorherrschen der Pluralität in der Postmoderne. Den Widerstreit erklärt Lyotard für alle Bereiche des menschlichen Lebens – von der tagtäglichen Debatte bis zur Politik und Historie – für gültig. Nicht einmal Verkettungen oder Übergänge zwischen den Argumentationsweisen können nach ihm hilfreich sein, Verkettungen seien gerade dazu da, „zu einer Art Sieg der einen über die anderen“ zu führen.⁷

Nach Welsch sei dieses Beharren Lyotards auf dem Prinzip der Heterogenität zwar folgerichtig, aber letzten Endes unhaltbar und lasse sich von den durch Lyotard als Autorität herbeizitierten Klassikern der Philosophie auch nicht rechtfertigen. Welsch behauptet, Lyotards Abwehr eines jeden Zentrums komme daher, dass der französische Philosoph „hinter der Fassade der Einheit stets neue Herrschaftsstrategien und Keime von Terror [vermutet].“⁸ Als Alternative stellt Welsch sein Konzept der transversalen Vernunft dar, dass im Gegensatz zu dem Lyotards gerade „Übergänge zwischen Heterogenem vollzieht – so aber, dass diese Übergänge die Heterogenität nicht tilgen, sondern allererst in der rechten Weise zur Darstellung bringen“.⁹

Die Leistung der transversalen Vernunft sei nicht, die Gegenseitigkeiten zu eliminieren oder in einer Synthese aufzulösen, sondern in einem dialektischen Prozess auszutragen und zu klären. Statt einer Synthese bleibt die Idee des Ganzen aufrechterhalten – aber als reine Idee, „jenseits der Darstellbarkeit“.¹⁰

Zwar wird das Welsche Konzept der transversalen Vernunft von Manchen für idealistisch, für einen Rückschritt im Vergleich zu Lyotards postmoderner Strenge gehalten, es ist offensichtlich, dass sich darin die Bestrebung der heutigen Philosophie nach Wiedergewinnung der Chance auf sinnvolle Kommunikation äußert.

Zusammenfassend kann man behaupten, dass nach den drei Theorien, die hier kurz besprochen wurden, für die Moderne eine kritische Haltung den dominanten weltanschaulichen und/oder ästhetischen Positionen der Neuzeit gegenüber charakteristisch ist. Das früher Selbstverständliche wird aber in der Moderne nicht einfach eliminiert oder abgelöst, sondern zunächst als problematisch hingestellt, seine Gültigkeit durch die Konfrontation mit Gegenkonzepten erprobt. Wird dieser Reflexionsprozess im Hinblick auf die neuen Alternativen ausgetragen, so kann aus der Konstellation der Essay hervorgehen.

7 Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. 2. korr. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1989, S. 227.

8 Welsch 1996, S. 304.

9 Ebd, S. 752.

10 Ebd, S. 941.

2. Tendenzen im gegenwärtigen Essay-Diskurs

Man kann behaupten, in Bezug auf den Essay gibt es jedoch in der Literaturwissenschaft bloß hinsichtlich seines Ursprungs einen Konsens – durchgängig wird Michel de Montaigne sein erster Vertreter genannt. Das Problem aber, welche Kriterien ein Text erfüllen soll, um als Essay zu gelten, ist bis heute ungelöst. Gewöhnlich trifft man in diesem Zusammenhang auf solche vagen Formulierungen, welche seinen Platz irgendwo zwischen Kunst und Wissenschaft zu bestimmen versuchen, das Verhältnis des Essays zu den beiden genuin unterschiedlichen geistigen Bereichen wird jedoch nur selten thematisiert und schon gar nicht präzisiert. Üblicherweise wird der Essay, wie selbstverständlich, von der Literaturwissenschaft vereinnahmt, obwohl seine Einordnung unter die literarischen Gattungen aus rein methodologischen Gründen unausführbar scheint, allein deshalb, weil sich der Essay jeder klassifikatorischen Absicht widersetzt. Typische Gattungsmerkmale lassen sich an ihm nicht erkennen, gerade die Unbestimmbarkeit ist sein Kuriosum. Bedenkenlos wurden seit dem Erscheinen von Montaignes Versuchen kürzere, meistens nichtfiktionale Prosawerke mit anspruchsvoller Textgestaltung mit der Etikette des Essays versehen. Dieses Ausbleiben ernsthafter Bemühungen um eine präzise Abgrenzung essayistischer Texte hat in der Forschung zu einer prekären Situation geführt. Die Monographie von Ludwig Rohner aus dem Jahre 1966, welche in dieser Hinsicht Jahrzehnte lang als Basiswerk der Literaturwissenschaft galt, leidet in Ermangelung der Beschränkung des Materials an der Überfülle der Texte und kann das eigentliche Ziel, das Erfassen und sachgerechtes Bearbeiten des Phänomens Essay nicht erfüllen.¹¹ Bezeichnenderweise charakterisiert Christian Schärf, ein Vertreter der neueren Forschung dieses Unternehmen als „ein Werk, das als Höhepunkt philologischer Beflissenheit bezüglich des Essays gelten kann und das in einer Orgie von Zitaten die Vorstellung dessen, was denn nun ein Essay sei, vollständig verwirrt“.¹²

Gegenüber der uferlosen Erweiterung des Begriffs plädiert Schärf für die methodologische Notwendigkeit der Einengung, und zwar unter der Berücksichtigung der „menschlichen Dimension“, was nach ihm unerlässlich sei.¹³ Er versteht darunter die Fokussierung auf die Grundhaltung des modernen Menschen, seinen Skeptizismus, mit dem Nietzscheschen Terminus „Perspektivismus“, der den Menschen ständig auf die Suche nach der Wahrheit treibt und währenddessen nie zu einem Ruhepunkt kommen lässt. Als etwas Vorbildliches zitiert er dazu die Formulierung von Adorno: „Er [der

11 Vgl. Rohner, Ludwig: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Berlin: Neuwied 1966

12 Schärf, Christian: Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 14.

13 Ebd., S. 25.

Essay, Zs. B.] trägt dem Bewußtsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszusprechen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung vor jeder Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiellen, gegenüber der Totale.“¹⁴

Die Unruhe des neuzeitlichen Geistes müsse nach Schärf sowieso nicht einzig und allein dem Essay zugeschrieben werden; diese fundamentale kritische Einstellung könne als Essayismus auch in anderen Gattungen zum Ausdruck kommen, siehe Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Schärf bleibt jedoch in seiner historischen Darstellung des Essays nicht immer diesem selbstgesetzten Prinzip der Offenheit treu. An manchen Stellen wird sein Verfahren inkonsequent, insofern er in seine Untersuchung auch die so genannten kulturkonservativen Aufsätze von etwa Kassner, Pannwitz oder Hofmannsthal ohne Weiteres integriert, denen er jedoch die vorhin als essayspezifisch bezeichnete Flexibilität absprechen muss.

Immerhin weist Schärf's Darstellung symptomatisch auf die vielfältigen Tendenzen der Essayforschung der letzten 20 Jahre hin. Manche klassifikatorischen Bestrebungen fordern eine Fülle von Merkmalen bei der Gattungsbestimmung ein,¹⁵ andere Versuche konzentrieren sich auf das Essayistische als Erkenntnismodus und Gestaltungsprinzip,¹⁶ wobei eben die Besonderheit der Textsorte Essay unberücksichtigt bleibt, insofern als die Beschäftigung mit dem Themenkomplex zugunsten des Essayismus ausgeführt wird. Der Grund dafür ist, dass dieser als übergreifendes Phänomen geeignet zu sein scheint, auch gegenwärtige, ganz aktuelle Paradigmen anzusprechen.

In den aktuellen Arbeiten der Essayforschung wird das Element der Interdiskursivität als grundlegendes Merkmal des Essays ausgewiesen, wodurch die „gleichzeitige Teilhabe an Wissenschaft und Kunst“ wieder in den Mittelpunkt gestellt wird.¹⁷ Daneben richtet die heutige Essayforschung ihr Augenmerk auf das essayistische Subjekt und präferiert solche Texte, in denen der Subjektposition eine besondere Wichtigkeit zukommt, wie es der Dialog-, Brief- oder Monologessay sind. Diese Typen vertreten gleichzeitig literarische Randerscheinungen, so ist es nicht verwunderlich, dass die Essayforschung beginnt, sich für die Techniken der „Poetisierung des Essays“ zu interessieren. Birgit

14 Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 9–33, hier S. 17.

15 Vgl. Pfammatter, René: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*. Hamburg: Kovač 2002. Der Verfasser gibt in seiner Monographie ein ziemlich kompliziertes Beziehungssystem von zehn verbindlichen Hauptbedingungen und zahlreichen weiteren untergeordneten Nebenbedingungen für die Gattung Essay an.

16 Siehe Wolfgang Müller-Funks Darstellung in seinem Buch *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag 1995

17 Hahne, Nina: *Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 25. Vgl. noch: Parr, Rolf: „Sowohl als auch“ und „weder noch“. Zum interdiskursiven Status des Essays. In: Braungart, Wolfgang / Kauffmann, Kai (Hg.): *Essayismus um 1900*. Heidelberg 2006, S. 1–14.

Nübel stellte in ihrer Musil-Monographie 2006 fest: „Neure Untersuchungen zum Essay vernachlässigen vielfach die literaturwissenschaftlichen Methoden der konkreten Textanalyse und sind eher literaturtheoretisch und philosophisch ausgerichtet“.¹⁸ Diesem Desiderat begegnet Simon Janders Monographie 2008, die solche essayistischen Texte unter die Lupe nimmt, welche den par excellence literarischen Werken ähnlich als fiktional gelten. Janders legt den Akzent auf ihre philologisch präzise Analyse, wenn er als ersten unhintergehbaren methodologischen Schritt das Nachvollziehen der „Personalisierung von Reflexion“ auf den verschiedenen Gestaltungsebenen des Textes von der sprachlichen bis zur poetisch-bildlichen, angibt.¹⁹ Den zweiten Schritt bestimmt er als „historische Kontextualisierung“ des Essays, insofern dieser auch im Hinblick auf den zeitgenössischen Essaydiskurs untersucht werden soll.²⁰

Peter V. Žima, dessen diesbezügliche Arbeit als eine der letzten Essaymonographien gilt, geht ebenfalls von der Subjektkonstitution im Essay aus. Laut Žima gehört zum Wesen dieser Textsorte kontrahärente Meinungen anzuführen, weshalb er den Essay mit einem dialogischen Charakter auszeichnet bzw. er rekurriert in den Textanalysen auf das Dialogische als eigenständiges Gattungsmerkmal. Dabei hält er das „theoretische Potential“ des Essays im Blick, wodurch sich seine Monographie an die theoretisch-philosophische Strömung der Essayforschung anschließt.²¹

Indem sich die Literaturwissenschaft um die Erfassung des Essays bemüht, stößt sie immer wieder auf eine bestimmte Denkhaltung, die essayistisch genannt wird; gleichzeitig verstärkt sich die Tendenz, das Phänomen des Essayismus lieber anderen Textsorten der Moderne zuzuerkennen, bzw. ohne Gattungsbezogenheit zu gebrauchen. Unter den Versuchen für die Auseinanderhaltung von Essay und Essayismus stellt die Monographie von Christoph Ernst ein vielversprechendes Beispiel dar.²² Bei der Vorstellung der für den Essayismus plädierenden Zugangsweise stütze ich mich vorrangig auf seine Theorie, weil diese in mehreren Punkten mit meiner eigenen Auffassung übereinstimmt und ihre kritische Darstellung der Klärung meiner Position in der Essaydebatte beihelfen kann.

Ernsts Versuch besteht darin, bei der Bestimmung des Essayismus zunächst den sogenannten literaturästhetischen Diskurs über den Essay von Bacon bis Adorno zu rekonstruieren, um danach anhand von Erörterungen von Luhmann bis Lyotard eine Theorie

18 Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin / New York: de Gruyter 2006, S. 24.

19 Jander, Simon: Essay / Essayismus. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 30f.

20 Ebd., S. 43f.

21 Žima, Peter V.: Essay, Essayismus: zum theoretischen Potenzial des Essays – von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012

22 Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexionen. Die Idee des Essayismus und die Frage der Medien. Bielefeld: transcript Verlag 2005

des Essayismus zu erarbeiten. Den Anfang markiert in seiner Darstellung Bacon mit seinem Essay als Experiment, mit Montaigne kommt dann dem literaturästhetischen Diskurs ein neuer Zug durch die „literarische Skepsis“ hinzu, die sich dann als Leitgedanke der späteren Ausführungen erweist. In der essaygeschichtlichen Analyse wird von Christoph Ernst als Schlegels Beitrag das Konzept der Ironie und Transzendentalpoesie herausgestellt; schließlich wird die Erarbeitung der historischen Grundlagen des Essayismus im Zeichen des Perspektivismus von Nietzsche abgeschlossen.

Der literaturästhetische Diskurs über den Essay bringt, so Ernst, nach 1900 nicht viel Neues. Lukács lehnt sich bei seiner Bestimmung des Essays im Wesentlichen an Schlegel an, bzw. wird von ihm die Metapher vom Essay als „Versuch“ verwendet, die Ernst allerdings mit der für ihn als viel nützlicher erscheinenden Metapher vom Essay als Experiment in Beziehung bringt; genauso stellt Ernst auch bei Adorno heraus, dass dieser sein Essayverständnis „vor dem Hintergrund der Metapher vom Essay als Experiment entfaltet“.²³

Zum Baconschen Experimentbegriff wird jedoch ein Unterschied erstellt, insofern für Ernst im Sinne Luhmanns sich das Experiment in dem modernen Essay verdoppelt. Er begreift diese Metapher vom Essay als Experiment im Experimentellen, wodurch letzten Endes die Darstellungsproblematik, das Unumgängliche des rhetorischen Effekts am stärksten akzentuiert wird. Die theoretische Darlegung mündet in die Explikation der dem Essayismus zugrunde liegenden Darstellungsweise. Essayistisches Schreiben hat nach Ernst eine Abweichung, eine Differenz von dem herrschenden Diskurs des Textes zur Folge. Salopp ausgedrückt: Was essayistische Texte aussagen, steht im Widerspruch dazu, wie sie es tun. Mit der Luhmannschen Terminologie formuliert: „Essayistisches ist etwas, das sich relativ zu einem bestehenden Diskurs und seinen Verfahrensweisen formuliert.“²⁴

Was bei Montaigne literarische Skepsis hieß, heißt hier Differenz, und wenn wir schließlich und endlich die mit hohem theoretischem Aufwand erstellte essayistische Konfiguration kurz zusammenfassen wollen, können wir mit Ernsts Worten behaupten: Das Wesen des Essayistischen ist Differenz „in Darstellung an Darstellung“.²⁵

Auch wenn in dieser Theorie des Essayismus „Differenz“ als Schlüsselwort verwendet wird, kann man nicht sagen, dass der Verfasser die Grundidee *Des Widerstreits* konsequent fortsetzen würde. Hält nämlich Lyotard an der unheilvollen Heterogenität der Diskursarten fest, behauptet Ernst, dass die Abweichung nur eine „relative“ ist. Sie wirke allein auf der Ebene der Darstellung und sei daher nicht geeignet, die Ordnung des zugrunde liegenden Diskurses zu durchbrechen. Wie es

23 Ebd, S. 158.

24 Ebd, S.162.

25 Ebd, S. 160.

Ernst in Übereinstimmung mit der Essayphilologie, die er übrigens für die eigene Essayismus-Theorie als für unbefugt erklärt, aussagt: „[...] Essayistisches habe eine konservative Seite“.²⁶

Nach Ernst trennen sich die Wege zwischen Essay und Essayismus bei dem Punkt, dass Ersterer Differenzen zwischen Diskursen innerhalb eines Textes höchstens thematisch erfasst, zum Beispiel, dass ein Essay den Gegensatz zwischen philosophischer und literarischer Fragestellung in Bezug auf denselben Gegenstand als problematisch beschreibt und auf diesen Widerspruch innerhalb eines Diskurses fokussiert bzw. diesen beibehält. Essayismus macht dagegen den Widerspruch zwischen verschiedenen Diskursarten, so zwischen Philosophie und Literatur auf der Darstellungsebene des Textes transparent, sodass eventuell Textstrategien der Philosophie in Essays über die Literatur eingeschrieben werden, ohne dabei durch den Einbruch des fremden Diskurses das primär Literarische angetastet worden wäre. Ernst meint in dieser Auffassung des Essayismus Lyotard zu folgen, während er seine Erörterungen auf die Beglaubigungsstrategien des essayistischen Textes dessen eigenen Diskurs betreffend hinauslaufen lässt:

Einzig auf den *Widerstreit* kommt es an, der auf der Darstellungsebene objektiviert wird. Die methodische Dimension des Essayismus ist deshalb die, dass die Reflexion im Essayistischen eine Reflexion auf die Möglichkeit von Darstellung ist, indem die Entscheidung über die (notwendige) Darstellung (und alle folgenden Differenzierungen) befragt wird.²⁷

Der Widerstreit scheint demzufolge für Ernst geeignet zu sein, zur „Grundlage einer solchen Theorie des Essayismus“ zu dienen.²⁸ Und obwohl der Essayismus nach ihm keine Bedingung für den Essay abgebe, kann es ihn paradoxerweise nicht in Verlegenheit bringen, dass *Der Widerstreit* nach dem Verfasser, Lyotard selbst, „einer gebrochenen Form von Essay“ entspreche.²⁹

Diese terminologische Unebenheit weist darauf hin, dass es fragwürdig erscheint, Essay und Essayismus rigoros voneinander zu trennen, bzw. den Letzteren ausschließlich als eine Frage des Wie zu bestimmen. Als Beispiel dafür kann man Musils Werk *Der Mann ohne Eigenschaften* herbeirufen, der in der Fachliteratur generell als *der* essayistische Roman bezeichnet wird. Bei diesem Werk ist es eindeutig, dass sich der vorhin als Kriterium des Essayismus ausgewiesene „Widerstreit“ nicht allein auf der Darstellungsebene meldet; „Differenzen“ auf der Handlungsebene als ständige Relativierungen dessen, was einmal schon gesagt und getan wurde, sind genauso maßgebend

26 Ebd., S. 163.

27 Ebd., S. 177.

28 Ebd., S. 179.

29 Lyotard 1989, S. 13.

für den Essayismus des Musilschen Romans wie das Aufeinandertreffen von verschiedenen Diskursarten.³⁰

Andererseits können viele Essays der Moderne der von Ernst gegebenen Definition des Essayismus vollständig entsprechen, um nur einige, wirklich klassisch gewordene zu erwähnen, *Die Geburt der Tragödie* von Nietzsche, den Chandos-Brief von Hofmannsthal, den Essayband *Die Seele und die Formen* von Georg Lukács usw., insofern auch in diesen Texten Narratives und Theoretisches, also verschiedene Diskursarten auf vielerlei Art und Weise ineinanderspielen. Etwas ganz Ähnliches passiert ebenfalls in der Literaturkritik, die – wie es die Dekonstruktion bewiesen hat – sich aus der Spannung zwischen dem fremden Werk und den eigenen kritischen Maßstäben ihres Verfassers nährt und wie unbewusst den Diskurs des zu kritisierenden Werkes wiedereinschreibt.³¹

3. Die Entstehung des Essays in der frühromantischen Kunstphilosophie

Ernsts Essay-Theorie liegen verschiedene Praktiken des Skeptizismus von der philosophischen Skepsis der Pyrrhoner bis zu deren Rezeption und literarische Umgestaltung bei Montaigne zugrunde.³² Nach seinem Gedankengang ist die letzte Konsequenz, der „Sinn“ des Essayismus die Konstruierung von Diskursen, somit die Verfestigung der Grenze zwischen diversen Diskursarten. Demgegenüber möchte ich den Essayismus als positive Einstellung, als „suchendes Denken“ apostrophieren, wenn er im Folgenden mit der spezifischen modernen Erfahrungsweise in Zusammenhang gebracht wird. Dabei werde ich mich an die Welsche Einstufung der Spätmoderne und deren Auslegung, wie es im Kapitel *I. Moderne-Theorien* ausgeführt wurde, beziehen.

In der Spätmoderne beginnt nach Welsch die Verabschiedung des früheren Einheitsdenkens und die Hinwendung zu Vielheitskonzeptionen, was sich vollständig erst später, in der Postmoderne entfaltet. Der Essay und der ihm zugrunde liegende Essayismus

30 Müller-Funk versteht unter Essayismus in Bezug auf den Roman „einen kompromißlosen Experimentalismus“ seitens des Protagonisten. Müller-Funk 1995, S. 13.

31 „Ein literarischer Text ist kein phänomenales Ereignis, das irgendeine Form von positiver Existenz besäße, weder als natürliches Faktum noch als Tätigkeit des Geistes. Er führt zu keiner ihn transzendierenden Wahrnehmung, Anschauung oder Erkenntnis, sondern bietet sich einem Verstehen an, das immanent bleiben muß, da der Text das Problem seiner Verständlichkeit allein im Rahmen der vom Text selbst gesteckten Bedingungen aufwirft. In dieser Hinsicht bleibt jeder Diskurs über Literatur notwendigerweise der Immanenz verhaftet.“ de Man, Paul: *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation*. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Aus dem Englischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 185–230, hier S. 190.

32 Ernst 2005, S. 3034.

sind solche Denkkeime der Postmoderne in der Moderne, die aus diesen Bestrebungen geboren wurden. Entstanden sind beide in der frühromantischen Kunsttheorie, in einem solchen geistesgeschichtlichen Augenblick, in dem die Philosophie als reines Systemdenken die Zweifel des Individuums nicht mehr ergiebig beseitigen konnte, bzw. die normative Poetik der Aufklärung der Kreativität des Künstlers nicht genug Freiraum sicherte. Wie Walter Benjamin sagte:

Die Form galt ihnen [den Frühromantikern, Zs. B.] weder selbst als Regel noch auch als abhängig von Regeln [...] Jede Form als solche gilt als eine eigentümliche Modifikation der Selbstbegrenzung, der Reflexion, einer andern Rechtfertigung bedarf sie nicht, weil sie nicht Mittel zur Darstellung eines Inhalts ist.³³

Anette Simonis bestreitet in ihrer repräsentativen Monographie über die ästhetizistische Literatur der Jahrhundertwende, dass hinsichtlich ästhetischer Theorie und Praxis die Frühromantik mit der literarischen Moderne verwandt ist; sie operiert dabei mit den Kategorien von Niklas Luhmann.³⁴ Wie bereits erwähnt wurde, erfolgt nach Luhmann die Einstellung auf ein Beobachten zweiter Ordnung im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts, wenn sich in der Kunst die Betonung von dem Prinzip der Imitation/Mimesis auf das der Gestaltungsmöglichkeiten/Darstellungsweise verlagert. Demgegenüber vertritt Simonis die Meinung, dieser Wechsel sei später, um die Mitte des 19. Jahrhunderts bzw. um die Jahrhundertwende, vor sich gegangen. Erst durch die Vertreter der ästhetizistischen Kunst seien die Operationen zweiter Ordnung dermaßen verbreitet worden, dass sie zum künstlerischen Programm avancierten. Darüber hinaus könne man dessen gewahr werden, dass „eben jener neuartige, in mancher Hinsicht erstaunliche Sachverhalt [...] in den poetischen Texten auch *selbstreflexiv beschrieben und erörtert*“ wird.³⁵

Frühromantik und fin de siècle werden von Simonis nicht nur im Bereich der künstlerischen Praxis, sondern auch in dem der Kunsttheorie und Kunstkritik voneinander abgegrenzt.³⁶ Sie behauptet, um die Jahrhundertwende bestehe eine neue, von dem frühromantischen Konzept offensichtlich abweichende Auffassung von der Literaturkritik. Sie bestimmt die Differenz zu dem früheren Kritikbegriff – wobei sie allerdings Schle-

33 Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: Abhandlungen. Gesammelte Schriften I. 1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 7–122, hier S.76.

34 Luhmann 1997, S. 103.

35 Simonis, Anette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermeneutischen Kommunikation der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer 2000, S. 173.

36 „Die [...] ‚intertextuelle‘ Offenheit der symbolistischen Schreibhaltung führt im ausgehenden 19. Jahrhundert ferner zur Ausbildung eines eigenen Genres, das in der ästhetizistischen Epochenströmung einzigartig ist, einer speziellen Form des kunsttheoretischen Essays, die weder als ‚Kritik‘ im Sinne Friedrich Schlegels oder Walter Benjamins aufgefaßt werden kann, noch erreicht sie das Niveau der kunstphilosophischen Abhandlung.“ Ebd., S. 229.

gel mit Lessing auf einen Nenner bringt –, in der „fast völligen Aussparung polemischer Tendenzen“ und hält an Stelle dieser die schöpferische Aneignung des Primärtextes und die Identifizierung mit demselben für die zeittypischen Verhaltensmuster des modernen Kritikers.³⁷

Diesen letzten Feststellungen kann man tatsächlich zustimmen, die generelle Abhebung des Ästhetizismus der Jahrhundertwende auf Grund der Luhmannschen Klassifizierung scheint aber fragwürdig zu sein. Sie impliziert nämlich die Behauptung, das Beobachten zweiter Ordnung, also das Problematisieren der direkten Wahrnehmung durch das Kunstwerk, werde vor dem Ästhetizismus kaum in den Vordergrund gerückt, was mit dem Hinweis auf das literaturtheoretische Konzept von Friedrich Schlegel widerlegt werden muss. In dem vorhin zitierten berühmten 116. Athäneums-Fragment heißt es über die romantische Poesie:

Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann sie am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.³⁸

Nicht nur dieses Fragment, sondern eine überwiegende Mehrzahl der verschiedensten Äußerungen und zudem auch die literarische Produktion bezeugen, dass das frühromantische Literaturkonzept ohne das Phänomen der Reflexion unvorstellbar ist: Reflektiert wird über die Kunst und die Theorie der Kunst, auch in dem Kunstwerk selbst, bis hin zur Reflexion über die Reflexion. Walter Benjamin geht es in seiner berühmten Abhandlung über die frühromantische Kunstkritik darum, darzustellen, „welche Tragweite die Auffassung der Kunst als eines Reflexionsmediums für die Erkenntnis ihrer Idee und ihrer Gebilde sowie für die Theorie dieser Erkenntnis hat“.³⁹ Wenn Kunst als Reflexionsmedium apostrophiert wird, bedeutet die Untrennbarkeit von Kunst, Reflexion und Kunsttheorie, was der Idee der Selbstbezüglichkeit der Kunst, wie sie durch den Ästhetizismus verkündet wird, entspricht. Die Kunstkritik sei nach Schlegel eine Steigerung der im Werk schlummernden Möglichkeiten, „die Potenzierung der Reflexion im Werk“ auf seine Vollendung hin, die nur an die Idee der Kunst gemessen werden kann.⁴⁰ Die-

37 Ebd., S. 230.

38 Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe der Werke. Hg. von Ernst Behler unter Mitarbeit von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München / Paderborn / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1967 (Im Weiteren KFSA), S. 182f.

39 Benjamin 1991, S. 62.

40 Ebd., S. 68.

se Aussage impliziert freilich, dass die Kunstkritik genauso wenig wie das einzelne Kunstwerk diese absolute Idee verwirklichen kann, beide seien „Reflexionsstufen“ auf „ein ewig nur werdendes, nie vollendetes“ Ziel hin.⁴¹ Der andauernde Rückbezug auf die eigene Darstellung, die Reflexion ist diejenige Geste, die nach Schlegel die moderne Poesie vor allem auszeichnet, und tatsächlich wird diese Kategorie in den meisten Moderne-Interpretationen bis heute in den Mittelpunkt gestellt; man sollte in dieser Hinsicht gerade Luhmanns Konzept von dem Vorherrschen der Beobachtung zweiter Ordnung in der Kunst seit dem 18. Jahrhundert vergegenwärtigen. In Schlegels Definition der Transzendentalpoesie erfährt die Reflexion sogar eine Verdopplung und damit die erst für die Postmoderne bezeichnende Stufe der Selbstreflexivität:

Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte [...] So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte, so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen und in all jeder ihrer Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.⁴²

Bei Friedrich Schlegel erscheint die Reflexion in enger Verbindung mit der Ironie, die vermag, der Reflexion eine eigenartige temporale Dynamik zu verleihen. Die moderne Kunst entsteht in der Frühromantik durch die Selbstreflexion des Dichters: Es ist der schöpferische Geist, der in Bezug auf das Werk zwischen „Selbstvernichtung“ und „Selbstschöpfung“ wechselt, insofern an der schöpferischen Produktion „Instinkt“ und „Absicht“ gleichzeitig Anteil haben muss.⁴³ Der bekannte Romantik-Forscher Ernst Behler macht allerdings darauf aufmerksam, dass trotz der Unbeschließbarkeit der Negationen die ironische Reflexion keine generelle Aufhebung der Vollständigkeit anstrebt:

Denn das eigentliche Motiv der Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung besteht nicht in der bloßen Illusionszerstörung, sondern [...] in einem Transzendieren des Ich und seiner Möglichkeiten. Dieses erhebt sich im Gefühl der „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ über „alles Bedingte“ und weist [...] auf etwas Höheres, die „Ahndung des Ganzen“.⁴⁴

41 Ebd.

42 KFSA, 238. Athenäums-Fragment, S. 204.

43 KFSA, 51. Athenäums-Fragment, S. 172–173.

44 Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1997, S. 101.

An diesem Punkt kann man die Erörterung über die romantische Kunsttheorie an das Welsche Modell der transversalen Vernunft zurückbinden. Ich meine, hinsichtlich ihrer Vollzugsweise besteht zwischen der romantischen Ironie und der transversalen Vernunft eine wesentliche Ähnlichkeit. Auch Vernunft wird von Welsch als „unbeschränktes Vermögen der Reflexion“ postuliert, deren Leistung in erster Linie im Austragen von Dis-sensen bestehe.⁴⁵ Die Operationen, die inzwischen angewendet werden, bewegen sich von der Gleichsetzung bis zur Unterscheidung auf einer breiten Skala, sie führen aber genauso wie die romantische Ironie, die Konfrontation von Gegenkonzepten durch. In dieser Hinsicht spricht Welsch von der besonderen Fähigkeit der transversalen Vernunft, zwischen heterogenen Komplexen Übergänge zu schaffen, „ohne daß die Heterogenität dabei verwischt, vermengt, verzeichnet oder auch nur zusammengezwungen würde“.⁴⁶ Es sei ein dialektischer Prozess von Verflechten und Auseinanderstreben, währenddessen auch innerhalb des Verflochtenen Differenzen zum Vorschein kommen, bzw. zwischen Divergenzen Gemeinsamkeiten entdeckt werden können. Welsch hebt hervor, dass die Entstehung dieser Strukturen den Gesetzmäßigkeiten der Rationalität und Logik weitgehend entspreche. Transversale Vernunft sei jedoch dem Prinzip der Rationalität nicht unterstellt, sie sei letztlich „prinzipienlos“, d. h. trage allein dem Grundsatz der Pluralität Rechnung.⁴⁷ Darüber hinaus verbindet romantische Ironie und transversale Vernunft auch das gemeinsame Interesse an einem unerreichbaren utopischen Moment: Bei dem Einen ist es die „Idee der Kunst“, bei dem Anderen das Ideal der Verständigung.

Wenn zum Schluss behauptet wird, dass der Essay als ein Vollzugsort für die romantische Ironie bzw. transversale Vernunft erscheint, dann will damit erstens betont werden, dass sich der deutschsprachige Essay von dem des Montaigneschen emanzipierte. Ist in den Essays des französischen Philosophen die „Reihung von möglicherweise fragmentarischen einzelnen Beobachtungen und Überlegungen“ zu beobachten,⁴⁸ gibt es eine solche Unverbindlichkeit bei der romantischen Ironie nicht, sie basiert vielmehr auf einer festen Gedankenstruktur. Der deutsche Essay erzielt nämlich – im Gegensatz zur diesbezüglichen Behauptung von Christoph Ernst – nicht die Beibehaltung, sondern mithilfe der ironischen Struktur die Auflösung von Differenzen, auch wenn sich dies als unmöglich erweist.

Zweitens macht die Annahme, dass romantische Ironie und Essay genetisch verwandt seien, möglich, Letzteren als eine autochtone literarische Gattung der Moderne auszuweisen. Dies würde dann die Gegenposition zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Essay vertreten, insofern sich der essayphilologische Diskurs – wie bekannt

45 Welsch 1996, S. 758.

46 Ebd., S. 752.

47 Ebd., S. 762.

48 Anz 2012, S. 162.

– seit den 1960er Jahren den Essay zu den Sachtexten zählt und dann – in Nachfolge von Lukács, Max Bense und Adorno – immer wieder zur Einsicht kommt, dass diese Einordnung eine Notlösung schlechthin darstellt.⁴⁹

4. Ironiekonzepte

Hat man nun einmal die Liebhaberei fürs Absolute und kann man nicht davon lassen: so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden. Um den Satz des Widerspruchs ist es doch unvermeidlich geschehen, und man hat nur die Wahl, ob man sich dabei leidend verhalten will, oder ob man die Notwendigkeit durch Anerkennung zur freien Handlung adeln will.⁵⁰

Die Kohärenz der frühromantischen Ideenwelt verlangt, an dieses Blütenstaub-Fragment von der Unvermeidbarkeit eines Denkens in Widersprüchen gleich das nächste Stück der Lyceums-Fragmente zu knüpfen: „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.“⁵¹

In ihrer langen Geschichte erreicht die Ironie in der Frühromantik ihre höchste Bedeutung, insofern sie über eine Verhaltensweise hinaus einen Wirklichkeitsbezug von philosophischer Relevanz bezeichnet. In Friedrich Schlegels Konzept der romantischen Ironie erhielt die Gegenüberstellung der verschiedenen Sachverhalte ihre spezifische Ausprägung.

Seit ihren nachweisbaren Anfängen steht die Verwendung des Wortes in der Nähe von Täuschung und Betrug. Bereits in der antiken Rhetorik wird von einer uneigentlichen Redeweise gesprochen, wenn man das Gegenteil dessen sagt, was man meint oder denkt.⁵² Bei Sokrates gewinnt die Verstellung einen positiven Sinn: Indem sich der Meister seinem Schüler gegenüber unwissend stellt, kann er diesen unmerklich zur Einsicht der Unrichtigkeit seines ursprünglichen Standpunktes führen. Die Aufklärung des Dialogpartners erfolgt also durch Konfrontierung: Dies ist das Moment, das Friedrich Schlegel in seiner Theorie über die romantische Ironie, sich auf Sokrates berufend, aufgreift. Bei ihm erscheint aber das Polarisieren als ein endloser Prozess: Dadurch, dass es jeder Auflösung oder Synthese, letzten Endes jeder Aufklärung ausweicht, ist es eine Widerspiegelung der uneinlösbaren geschichtsphilosophischen Intentionen der Frühromantiker. Aufbewahrt bleibt also der dialogische Bezug als Kommunikations-

49 Ebd., S. 160.

50 KFSA, 26. Blütenstaub-Fragment, S. 164.

51 KFSA, 48. Lyceums-Fragment, S. 153.

52 Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. 2. durchgesehene und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Kröner 2003, S. 353.

form, verloren geht aber die Idee einer endgültigen Mitteilung und Wahrheit.⁵³ In dem unbeendbaren Vorgang des Reflektierens ist die Schlussfolgerung die Unfixierbarkeit, das Chaos, das aber bezeichnenderweise bei den Frühromantikern nicht unbedingt negativ konnotiert wird. Zwar heißt es in den Athenäum-Fragmenten an einer Stelle, „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“,⁵⁴ gleich danach wird aber das Chaos als Ursprung der Schöpfung gekennzeichnet: „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.“⁵⁵

Im unendlichen Prozess der Kontradiktionen wird jede Wahrheit relativiert, die Gegensätze erscheinen als unauflösbar, möglich ist nur ein Anschein der Synthese, durchschimmernd im utopistischen Begriff des Absoluten, der als Orientierung dient. Folglich ist die Ironie Verweigerung einer endgültigen Aussage. Damit gewinnt die Ironie eine ontologische Bedeutung. Wenn sie ursprünglich eine sprachlich-rhetorische Formel (*ironia verbi*) und belehrendes Verhalten bzw. Geisteshaltung (*ironia vitae*) repräsentierte, bezieht sie sich jetzt „auf das Seiende im Ganzen“ (*ironia entis*).⁵⁶

Friedrich Schlegel weist der Ironie ihre Heimat zwischen Philosophie und Poesie zu, was verschiedenartig interpretiert werden kann. Wenn er behauptet:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern [...]⁵⁷

– so kann man es damit erklären, dass er beim reinen Systemdenken die Flexibilität vermisst.

Welche Rolle wird aber der Kunst zugesprochen, indem es im Folgenden heißt: „Die Poesie allein kann sich auch von dieser Höhe bis zur Höhe der Philosophie erheben [...]“⁵⁸ Rüdiger Bubner ist der Ansicht, der Ironiebegriff Schlegels sei „eine literarische Form der Dialektik“, mit dessen Hilfe er auf den Hegelschen Vorwurf des

53 „Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Kunstphilosophie und Naturphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.“ KFSa, S. 160.

54 KFSa, S. 263.

55 Ebd.

56 Schanze 2003, S. 357.

57 KFSa, 42. Lyceums-Fragment, S. 152.

58 Ebd.

schrankenlosen Subjektivismus geantwortet und sich von Hegels Dialektik distanziert habe, die Poesie komme ja bei Schlegel von dem Absoluten der Kunst und nicht von der Willkür des Künstlers her.⁵⁹ Auch Hans Feger zufolge wird durch Schlegel Sokrates' „Lehrmethode als ästhetisches Verfahren reinterpretiert, d. h. als ein Verfahren, in welchem die Produktionsbedingungen von Kunst im Kunstwerk selbst reflektiert werden“, aufgefasst.⁶⁰ Letzteres kann der Schlussteil des oben zitierten Fragments, wo Schlegel begeistert von Gedichten redet, die „den göttlichen Hauch der Ironie atmen“, theoretisch tatsächlich bestätigen:

Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend und Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.⁶¹

Die romantische Ironie hat also zwar in der sokratischen ihren Ursprung, was aber die ihr zugrunde liegende dialektische Denkbewegung betrifft, geht diese, laut Hans Feger,

in entgegengesetzter Richtung [...] Statt einer idealisierenden Bewegung entfaltet sie eine universalisierende Tendenz, statt der Konstituierung von Subjektivität propagiert sie die Auflösung des romantischen Selbst in die Geschichte eines „zerspaltenen Bewußtseins“. (KFSa 9, 33ff.)⁶²

Durch Matthias Schöningh wird das Dilemma Subjektivität, d. h. freie Ausdehnung des Ich, versus Objektivität, d. h. Selbstlosigkeit, allerdings differenzierter gesehen und nicht mehr mit negativen oder positiven Werturteilen beladen. Eine Bestätigung der Offenheit nach beiden Seiten bekommt man nach Schöningh durch das 37. Kritische Fragment:

So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustand. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Dadurch erkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. [...] Ein Schriftsteller aber, der sich rein ausreden will und kann, der nichts für sich behält, und alles sagen mag, was er weiß, ist sehr zu beklagen. Nur vor drei Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft und Übervernunft

59 Bubner, Rüdiger: Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie. In: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1987, S. 85–95, hier S. 95.

60 Feger, Hans (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 69.

61 KFSa, 42. Lyceums-Fragment, S. 152.

62 Feger (Hg.) 2012, S. 70.

scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.⁶³

Schöningh vertritt die Ansicht, dass die so verstandene Ironie verschiedenartig interpretiert werden kann:

Für die eine Seite bedeutet Schlegels Ironie unverantwortliche Willkür, für die andere Selbstbeschränkung und Objektivität. *Beide Seiten haben recht*, denn Friedrich Schlegels Ironie besitzt all diese Bedeutungen, obwohl sich in einzelnen Aussagen seine eigene Akzentuierung von der einen in die andere Richtung verlagert. Somit spiegelt die Kontroverse selbst den in der Ironie enthaltenen „unauflösbaren Widerstreit“ wider.⁶⁴

Walter Benjamin unterscheidet zwischen der Ironisierung des Dichters und einer „formalen“ Ironie, die der Kunstkritik eigen sei. Auch wenn der Dichter den Stoff durch eine „subjektive, spielerische, Reflexion“ ironisieren würde, wäre dies durch die „Ironie des Stoffes“ zunichte gemacht, so Benjamin, sich auf das eben zitierte Lyceums-Fragment berufend.⁶⁵ Die zweite Art der Ironie, die Ironie in der Kritik, könne das Kunstwerk sogar erhöhen. Während die gewöhnliche Kritik für ihre Aufgabe hält, das Werk zu zersetzen, würde es die romantische Kunstkritik mittels der formalen Ironie transzendieren: Durch sie „wird die relative Einheit des Einzelwerks in die der Kunst als des Universalwerkes zurückgestoßen, sie wird, ohne verloren zu gehen, völlig auf diese bezogen“.⁶⁶ Folglich wird die Ironie auch bei Benjamin als höchst positives Phänomen beurteilt, nicht zuletzt deshalb, weil sie im Dienste der Bewahrung der objektiven Idee der Kunst steht.

Paul de Man behauptet, dass sich in Frankreich erst mit Baudelaire „ein Schlegel ebenbürtiger Theoretiker der Ironie“ gemeldet habe.⁶⁷ Im Folgenden wird die Reihe der Ironiedarstellungen mit seiner Interpretation fortgesetzt, denn bei ihm kommt ein neues Moment zu den bisherigen Versuchen zur Klärung des Begriffes hinzu. Baudelaire nähert sich der Ironie von ihrem Ursprung her und lässt das ironische Bewusstsein durch die Spaltung des Subjekts entstehen, indem dieses sich in ein empirisches, in der Welt befangenes und in ein rein sprachliches, in der Sprache existierendes Ich entzweit, das sich durch die Sprache zu identifizieren versucht. Das empirische Ich befindet sich

63 KFSa, S. 151.

64 Schöningh, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen *Athenäum* und *Philosophie des Lebens*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 2002, S. 140.

65 Benjamin 1991, S. 85.

66 Ebd., S. 86.

67 de Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit: In: de Man 1993, S. 83–130, hier S. 107.

im Zustand der Selbsttäuschung, wenn es sich seine Situation in der Welt als gesichert vorstellt, und wird darüber erst durch die ironische Konfrontierung mit seinem Pendant aufgeklärt, indem es diese Sicherheit als bloße Vorstellung lächerlich macht. Der Verlust der Illusionen bedeutet allerdings keinen positiven Ausgang für das Subjekt, „denn eine fehlende Authentizität zu durchschauen garantiert noch keine Authentizität“.⁶⁸ Das ironische Bewusstsein schafft und vernichtet zugleich seine eigene Freiheit: „Sie [die Ironie, Zs. B.] ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig“ – wie es bei Friedrich Schlegel heißt.⁶⁹

„Für Baudelaire ist die Bewegung des ironischen Bewusstseins jedenfalls alles andere als beruhigend“⁷⁰, stellt Paul de Man daher lakonisch fest, auch wenn bei ihm das Ironische eine Art Lächerlichkeit darstellt, sogar noch mehr, das absolut Komische hervorruft. Der ironische Mensch ist zwar ein zur Einsicht gekommener, weiser Mensch, aber bei weitem nicht ein glücklicher. Paul de Man spricht sogar von einem „unglücklichen Bewußtsein“, „das danach strebt, über sich hinaus und aus sich heraus zu gelangen“.⁷¹

In der Baudelaireischen Darstellung der Ironie durch de Mans Vermittlung erscheint die Ironieauffassung der Moderne, indem die unabschließbare Pendelbewegung zwischen entgegengesetzten Standpunkten aus der Subjektspaltung heraus entsteht. Das strukturelle Äquivalent für den Grundkonflikt zwischen „reflexiver Teilhabe und ironischer Distanzierung“⁷² ist die ironische Form, die in den Kunstwerken der Jahrhundertwende vor allem durch Paradoxität bzw. Ambiguität der Textsemantik manifest wird.

5. Literaturkritik in der Frühromantik und der Moderne – eine theoretische und historische Problemstellung

Die Literaturkritik als Schreiben über die Literatur ist ein besonderer Typ des Essays. In der Literaturwissenschaft erscheint sie seit Langem als unhintergebares Problem. Die diesbezügliche Fragestellung ergibt sich aus der zwiespältigen Position des Kritikers und kulminiert im Verhältnis von literarischem Text und seiner Kritik. Im Diskurs der dekonstruktivistischen Literaturtheorie gilt der lesende Mensch „als verstehendes und

68 Ebd., S. 112.

69 KFSa, S. 160.

70 de Man 1993, S. 112.

71 Ebd., S. 121.

72 Menke, Christoph: Unglückliches Bewußtsein. Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: de Man 1993, S. 265–299, hier S. 266.

als ironisch distanzierendes [Subjekt, Zs. B.], unablässig in seine kognitiven und instrumentellen Sprach- und Weltverhältnisse eingebunden *und* davon durch die Materialität der Sprache befreit“.⁷³ In diesem Sinne richtet sich das Moment des Verstehens auf die Erschließung der Bedeutung des Textes, und darüber hinaus ist es auch ein Versuch der Selbstverständigung. Zugleich muss der Kritiker auch dem unbezwingbaren rhetorischen Charakter der Sprache Rechnung tragen, was eine Distanzierung mit sich bringt. Dies wirkt aber gegen die ursprüngliche Intention der verstehenden und wertenden Besprechung einer Lektüre. Nach Paul de Man folgt daraus,

daß die Kritik nicht nur etwas sagt, was das untersuchte Werk nicht sagt, sondern auch etwas sagt, was der Kritiker gar nicht zu sagen meint. Die Semantik der Interpretation besitzt keine erkenntnistheoretische Konsistenz und kann daher nicht wissenschaftlich sein.⁷⁴

Diese Einsicht führte die Dekonstruktion zu der Feststellung, die Literaturkritik müsse unter den Textsorten ihren spezifischen Platz in der Nähe der Literatur einnehmen, sei als Literatur zu betrachten und mit demselben „Ambivalenzbewußtsein“ zu lesen wie literarische Texte.⁷⁵ Nicht die Grenze zwischen Lektüre und Kritik wird unscharf, sondern die Literarizität wird als unverzichtbarer Bestandteil der Literaturkritik anerkannt. Sie hängt indes nicht davon ab, inwieweit ein literaturkritischer Text auf eine diskursive Argumentationsweise verzichtet, vielmehr davon, „wie konsequent die ‚Rhetorizität‘ seiner Sprache ist“.⁷⁶

In der Tradition der deutschen Literaturkritik ist es die Frühromantik, in der ein ähnliches Konzept vom Verhältnis zwischen Literatur und literaturkritischem Denken bereits vorhanden war. Das Novum der frühromantischen Kunsttheorie in Bezug auf die Kunstkritik ist, dass diese hier zum ersten Mal in ihrer Geschichte als literarische Gattung ausgewiesen wird.

Ihrem Wesen nach ist die Kunstkritik, wie die moderne Poesie, künstlerische Reflexion. Wenn sich früher die Literaturkritik mit rein wissenschaftlich-fachlichen Methoden und klassifikatorischen Absichten ihrem Gegenstand näherte, erscheint mit Friedrich Schlegels Vorstellung von der „progressiven Universalpoesie“ eine neue „Bestimmung“, die sogar noch mehr verlangt als „[...] die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“.⁷⁷ Diese Vereinigung der noch in der Aufklärung als

73 Ebd., S. 287.

74 de Man 1993, S. 192.

75 „[...] da die Rhetorik ihrer Diskursform auf kategorische Aussagen angewiesen ist, ist die Diskrepanz zwischen Bedeutung und behauptender Aussage ein konstitutiver Bestandteil ihrer Logik.“ Ebd., S. 193.

76 Ebd., S. 231.

77 Siehe dazu die Fortsetzung des berühmten Athenäums-Fragments Nr. 116: „Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald

getrennt gedachten drei geistigen Bereiche birgt für die Kritik ungeheure Steigerungsmöglichkeiten in sich, indem diese von ihrer der Literatur untergeordneten Stellung und puren funktionellen Rolle befreit und in die Sphäre der Poesie gehoben wird. Als kongeniales ästhetisches Phänomen gewinnt sie dadurch letzten Endes eine Eigenständigkeit. Der Kunstkritik kommt in dieser Konstellation die Aufgabe zu, die Erkenntnisse des Kunstwerks zu vermitteln, weshalb sie Benjamin dessen „Selbsterkenntnis“ nennt; und sofern sie es beurteilt, ist sie dessen „Selbstbeurteilung“.⁷⁸ Die Kritik geht in dieser Interpretation in dem Kunstwerk völlig auf und wird ihre Selbstreflexion. Benjamin zitiert in seiner Studie mehrere Stellen für die Identität von Kunstwerk und Kritik bei Frühromantikern. Er geht sogar noch einen Schritt weiter: Ausgehend von Schlegel, der in seinem Brief an Schleiermacher mit Blick auf die eigene Wilhelm-Meister-Besprechung von ‚Übermeister‘ spricht, gelangt Benjamin zu der Auffassung, dass die romantische Kritik als eine „Bewußtseinssteigerung“ des Kunstwerkes zu sehen sei.⁷⁹

In der Literaturkritik ist dem reflektierenden Denkprozess ebenfalls eine ironische Textgestaltung inhärent. Die Ironie entsteht hier durch die antithetische Beweisführung, indem die Argumentationsstruktur des kritischen Textes die Pendelbewegung zwischen dem exemplarischen Werk und seinem künstlerischen Potenzial widerspiegelt. Das „Pollemisieren“, das Simonis als charakteristisch für die Kritik des 18. Jahrhunderts betrachtet, stand sicher nicht im Mittelpunkt der frühromantischen Kunstkritik. Allenfalls insofern konnte ihm eine wesentliche Funktion zukommen, als letzten Endes jede Reflexion auf dem Moment des Entgegensetzens beruht. Dieses ist tatsächlich das konstitutive Element einer speziellen Reflexionsform, die in der Frühromantik besonders gepflegt wurde. Wenn man nun Literaturkritik im Sinne der Frühromantik als ironische Reflexion über das Kunstwerk auffasst, kann sie in den neueren Essay-Diskurs eingebunden werden.

Wurde der künstlerische Essay von Schlegel eher als geschichtsphilosophischer Entwurf gedacht, von ihm selbst aber, mit Ausnahme seines Aufsatzes über Goethes *Wilhelm Meister*, noch wenig verwirklicht, erreicht er in Nietzsches Kunstprosa seine Vollendung. Überzeugt von der fundamentalen rhetorischen Beschaffenheit der Sprache,⁸⁰

verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseeligen.“ KFSa, S. 182.

78 Ebd., S. 66.

79 Ebd., S. 67.

80 „Es ist nicht schwer zu beweisen, daß was man als Mittel bewußter Kunst ‚rhetorisch‘ nennt, als Mittel unbewußter Kunst in der Sprache und deren Werden thätig waren, ja daß die *Rhetorik eine Fortbildung der in der Sprache gelegenen Kunstmittel* ist, am hellen Lichte des Verstandes. Es giebt gar keine unrhetorische ‚Natürlichkeit‘ der Sprache, an die man appellieren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten.“ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*. Musarion-Ausgabe. Bd. 5. München 1922, S. 297.

praktiziert Nietzsche essayistisches Schreiben als künstlerische Tätigkeit schlechthin. Es erscheint bei ihm als „genuine Ebene von Sprachschöpfung“, ⁸¹ wobei auch die ursprüngliche Mitteilungsfunktion bewahrt, ja sogar bereichert wird durch die Auseinandersetzung zwischen rhetorisch-künstlerischer und diskursiver Schreibweise, wie es im zweiundneunzigsten Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt:

[...] und fürwahr, man schreibt nur im *Angesichte der Poesie* gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener, artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, dass beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird; jedes Abstractum will als Schalkheit gegen diese und wie mit spöttischer Stimme vorgetragen sein; jede Trockenheit und Kühle soll die liebliche Göttin in eine liebliche Ver zweif elung bringen; oft giebt es Annäherungen, Versöhnungen des Augenblickes und dann ein plötzliches Zurückspringen und Auslachen [...]⁸²

Durch die Einsicht, dass philosophische Erkenntnis sprachlich bedingt ist und die Sprache von ihrer rhetorischen Dimension nicht abgelöst werden kann, lässt Nietzsche – darin ganz den Vorstellungen Schlegels entsprechend – Kunst, Philosophie und Rhetorik sich gegenseitig befruchten. Das führt zur Anverwandlung des Kognitiven und des Ästhetischen und macht die Beurteilung der nichtfiktionalen Prosa des zwanzigsten Jahrhunderts großteils problematisch.

81 Schärf 1999, S. 187.

82 Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 447.